

Jure Mikuž

Preobrazba Polifemovega pogleda v slikarstvu Marija Preglja (1913–1967)

Ključne besede: Marij Pregelj, slovensko moderno slikarstvo, Polifem, ok(n)o

DOI: 10.4312/ars.9.1.86-103

Leta 1959 je osebje ljubljanske Akademije za likovno umetnost naredilo skupinsko fotografijo (slika 1). Navada je, da se zbrani zanj postavijo *en face* in gledajo v fotoaparatus. Vsi, ne pa tudi Marij Pregelj, ki ga prepoznamo po čistem profilu.¹ Njegov zasuk glave vstran kaže njegov značaj: bil je samosvoj, uporniški, ciničen, a duhovit, revolucionaren v likovnem ustvarjanju, etično načelen v estetskih odločitvah. Med mnogimi motivi, ki jih je razvijal, nas bo tu zanimala problematika pogleda z enim očesom, ki je v likovnih oziroma vizualnih umetnostih tesno vezana na risarsko viziranje, razvoj slikarske perspektive ter nastanek kamere obskure in s tem fotografskega aparata ter filmskega snemanja in predvajanja.



Slika 1: Osebje ALU letnik 1958–1959, detajl.

ALUO, Ljubljana.

Pregelj je ob koncu tridesetih let prejšnjega stoletja z odliko končal študij na zagrebški likovni akademiji in si pridobil večščino realističnega podajanja sveta z umirjeno barvitostjo. Med drugo svetovno vojno je preživel 32 mesecev v različnih nemških in italijanskih zaporniških taboriščih, kjer se je z risanjem reševal pred razčlovečevalnim

¹ Na detajl je opozorila Nadjia Zgonik (1994, 13). Ista avtorica je obravnavala tudi veliko drugih elementov, ki jih omenja ta prispevek. Tako je v Zgonik (2007) razrešila uganko motiva mesoreznice v Pregljevih skicah in slikah z navezavo na Eisensteinovo teorijo in tako razložila Pregljevo montažno kompozicijo v zadnjih delih. Zahvaljujem se ji, da mi je omogočila videti reprodukcijo, po pripovedovanju lastnika, predzadnje Pregljeve slike, ki je nisem poznal, namreč *Portret žene* iz zasebne zbirke.

sistemom vklenjenosti in neprestane ogroženosti; kljub temu so te izkušnje pustile v njegovi duši velik pečat in so ostale obsesivne teme ustvarjanja (prim. npr. Bihalji-Merin, 1970). Prva povojna leta je bila jugoslovanski umetnosti zaukazana estetika socialističnega realizma po sovjetskem zgledu. Pregelj, ki je že od zagrebškega študija dobro poznal tedanjo moderno umetnost zahodnih dežel, pa si je po ce(n)zuri vojnih in prvih povojnih let prizadeval ujeti stik z njo.² To mu je najprej uspelo v ilustracijah *Iliade* in *Odiseje* v letih 1949 do 1951 (Kastelic, Mikuž, 1991). Njegova interpretacija Homerja se približuje sočasni estetiki eksistencialistične misli – mimogrede, ta je bila v Jugoslaviji tedaj obsojana kot dekadentna meščanska filozofija gnilega in propadajočega kapitalističnega Zahoda in zato nezaželena –, kakršno so v likovni umetnosti izražali Francis Bacon, Alberto Giacometti, Henry Moore in drugi. Zato je, tudi na simbolni ravni, lahko razumljivo, da je v *Odiseji* posvetil veliko pozornost postavi ljudskega kiklopa Polifema z oslepljenim, kot mlinski kamen velikim očesom, ki je dnevno požrl dva Odisejeva tovariša.



Slika 2: Goya, *Saturn požira svoje otroke*, 1819–1823.

Wikipedia.

2 O tujih virih in vplivih na Pregljevo umetnost gl. Mikuž (1995, 118–173).

V številnih situacijah prvih povojnih let je namreč zaznaval, kako revolucija žre svoje otroke, kar je razvidno tudi iz dejstva, da je za ilustracije obeh pesnitev praviloma izbral najkrutejše prizore bojev in moritev ter da je lik delno povzel po Goyevi grozljivo tragični podobi antičnega očeta bogov, Saturna, ki požre svoje otroke, da ne bi bil nihče močnejši od njega (slika 2).

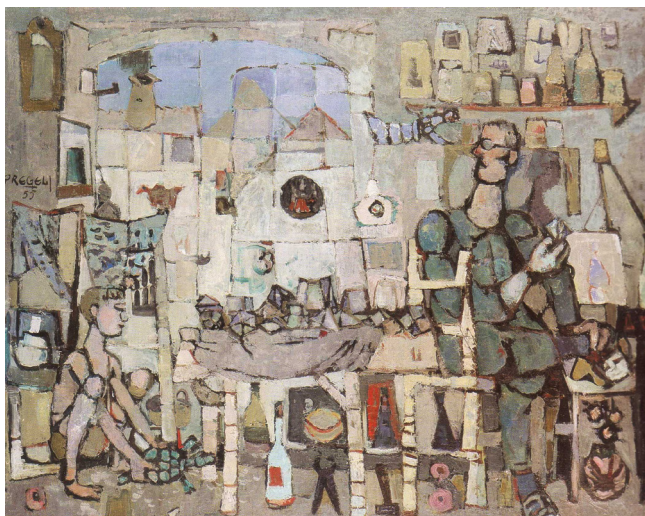
Ko Pregelj konča zadnjo, štiriindvajseto ilustracijo *Iliade*, morda najbolj tragično od vseh, saj v njej zlomljeni kralj Priam ponižno poljublja roko morilca Ahila in ga prosi, naj vrne sinovo truplo, nariše v ozadju vrsto oseb v antičnih bojnih opravih – med njimi tudi, kot bi se hotel še enkrat ozreti po končanem delu, moškega s tedaj modnim klobukom: avtoportret, spet zasukan v profil. Ilustracije *Iliade* in *Odisije*, končane 1951, so bile ključne za razvoj umetnikovega modernizma, saj je prav z novostmi, ki jih je mojstril v njih, v naslednjih šestnajstih letih, kolikor mu je ostalo do nenadne smrti pri štiriinpetdesetih, utemeljil svoj edinstveni slog. Opuščal je realistične sledove opisovanja in pripovedi, barvne ploskve osvobajal posnemovalnosti in poudarjal ploskovitost. Slike je členil v manjše fasete in večje, trdno zamejene ploskve, ki so poudarjale živo, vedno bolj krvavo barvitost.



Slika 3: Pregelj, 9. spev Odisije: *Kiklop Polifem*, 1951.
Moderna galerija, Ljubljana.

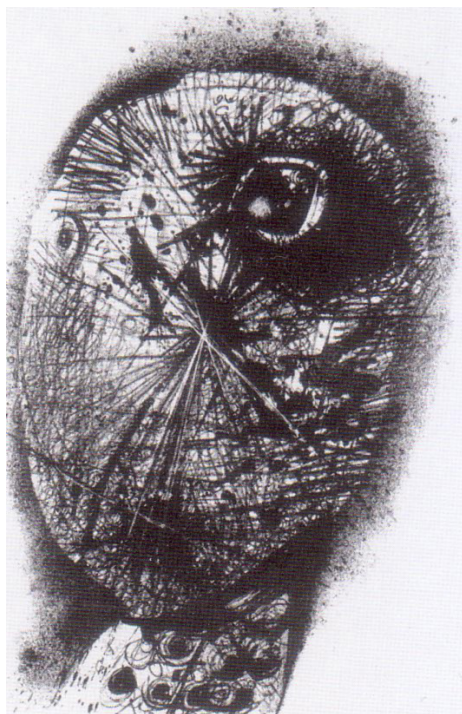
Predvsem pa je stiliziral človeške figure, jih razkrajal in jih zaradi čim učinkovitejše izraznosti in neposredne sporočilnosti maličil do neprepoznavnosti. To je pogosto dosegal z zasukom glave v profil, ki je v slikarski tradiciji zaradi svoje ostrosti, natančne usmerjenosti in skrivnostno nepredstavljene druge polovice obraza vedno bolj izzivalen kot čelno upodobljeni obraz. V profilu je vidno eno oko in Preglja je to, na podobi njegove glave še potencirano z debelim, temnim okvirjem očal, kakršna je v resnici nosil, vedno bolj zanimalo (slika 3).

Vizualnega umetnika, čigar ustvarjanje je odvisno predvsem od pogleda, mora Homerjev opis krute Polifemove oslepitve z ošiljenim in ožganim drogom zelo prizadeti (sliki 4 in 5). Pri Preglju enooki niso samo ljudje, ampak tudi predmeti (slike 6–9). V skicirkih najdemo preobrazbe slepega (Polifemovega) očesa v slepo okno, ki se spremeni v rozeto katedrale, steklena vrata pralnega stroja, številčnice telefona, kolo rulete, uro, amfiteater, raketo, ki z edinim očesom gleda na zemljo (cf. Zgonik, 1994, 34–44). Oko je prvo človekovo okno v svet, kot so okna odprtine v slepi steni hiše. Če so okrogle line, so tudi oblikovno, ne le funkcijsko prilična očem, ki sprejemajo svetlobo in omogočajo gledanje. Besedi okno in oko imata v slovanskih jezikih sorodno etimološko izhodišče (tako npr. belorusko *aknó*), izvirata iz indoevropskega korena *hok, ki pomeni videti, tako da je najverjetnejši prvotni pomen besede okno kar oko (hiše).³

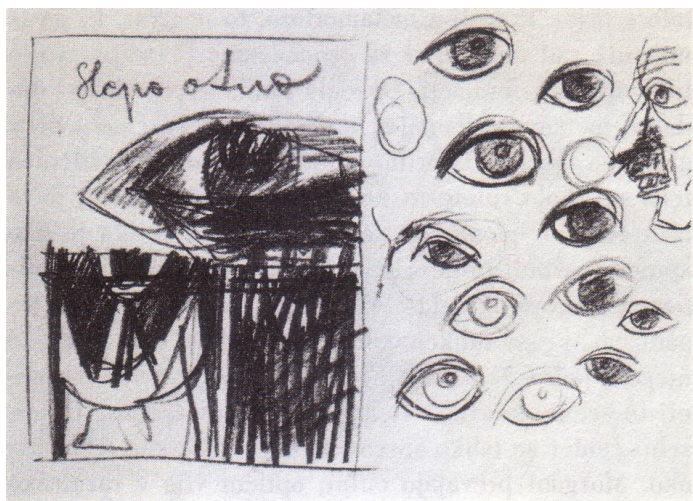


Slika 4: Pregelj, *V ateljeju*, 1955, olje, platno, 127,5 x 160 cm.
Muzej savremene umetnosti, Beograd.

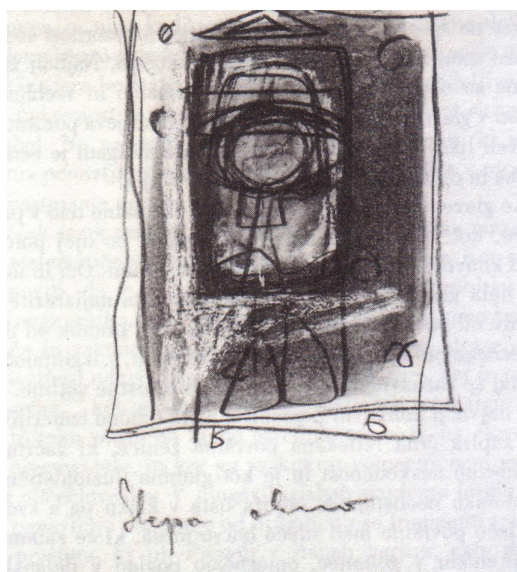
3 Gl. Bezljaj, F., *Etimološki slovar slovenskega jezika*, II., Ljubljana 1982, s. v.; Snoj, M., *Slovenski etimološki slovar*, Ljubljana 1997, s. v.



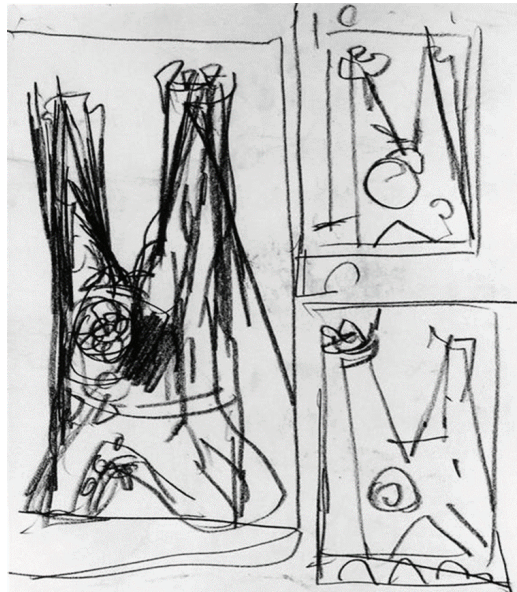
Slika 5: Pregelj, *Polifem*, 1966, litografija.
Moderna galerija, Ljubljana.



Slika 6: Pregelj, *Slepo okno*, 1962, risba.
Moderna galerija, Ljubljana.



Slika 7: Pregelj, *Slepo okno*, 1962, risba.
Moderna galerija, Ljubljana.

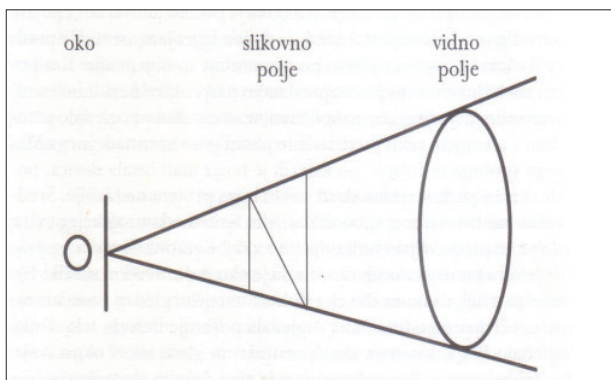


Slika 8: Pregelj, *Telo - katedrala*, skica.
Moderna galerija, Ljubljana.



Slika 9: Pregelj, *Katedrala*, 1965, skica.
Moderna galerija, Ljubljana.

Od renesanse slikarstvo temelji na monokularni, znanstveno zasnovani, edini resnični perspektivi. Teoretik Leon Battista Alberti sredi 15. stoletja piše: »Narišem pravokotnik poljubne velikosti in si ga zamišljam kot odprto okno, skozi katero gledam vse, kar se tam predstavlja.« Če zapišemo slovenski besedi, vsebovani drugo v drugi, shematično kot OK(N)O, dobimo v likovnoteoretskem diskurzu spekularni diagram: v stožčastem snopu vidnega je med očesom in vidnim poljem namišljeno okno, ki je polje slike.



Leonardo, za katerega je bilo ogledalo glavni slikarjev učitelj, je zapisal: »Perspektiva je videnje določenega prizora za steklom, na katerem zarišem vse predmete na drugi strani; je pogled, ki prehaja in posreduje očesu moč, da predre steno.« Tako so o-ko, o-kno in o-gledalo trije med seboj povezani pojmi, ki imajo kot besede skupno prvo črko O. Znak zanjo je krog, kot je okroglo oko, latinsko *oculus*, iste oblike pa so bila tudi prva okna – line – in prva ogledala, ki so bila konveksna.

Filippo Brunelleschi je monokularno perspektivo utemeljil tako, da je gledalca naredil za voajerja, ki z enim očesom gleda skozi odprtino poslikane deščice kakor skozi ključavnico. Sliko mora videti s točno določene točke, od koder jo je gledal avtor, zdi se, kot s kiklopskim očesom. Ker v resnici gledamo svet okoli sebe z dvema očesoma, ki sta v neprestanem, živem gibanju, tako da je pogled težko natančno fiksirati, je monokularnost edini način, s katerim je celoviti, tridimenzionalni psihofizični prostor, ki nas obdaja, mogoče transformirati v ploskoviti, matematični, geometrijski prostor slike. Ustvarjalec natančno določa videnje sveta, saj vso pojavnost zgosti v eni točki, iz katere jo obvladuje kot gospodar. Pogled enega, vsemogočnega očesa ponuja najrazličnejše simbolne spekulacije, ki ga povezujejo z verskim prepričanjem, vladajočo ideologijo, svetovnim nazorom, moralo in splošnim verjetjem, saj odraža priličenje božjemu očesu starih Egipčanov, krščansko božjo vsevidnost svete trojice in piramidalno strukturirano monarhično družbo absolutizma.⁴

4 Zadnja odstavka in navedki v njiju sta povzeta po Mikuž (1997, 79–101).

Od renesančnega perspektivnega pomagala z dvema vzporednima deščicama z eno samo opazovalno luknjo so optične pripomočke za enooki pogled od 17. stoletja naprej razvijali predvsem na Nizozemskem in izkušnje uporabljali tudi v slikarstvu. Holandski izobraženec Constantijn Huygens poroča o navdušenju tako izkušenih kot neizobraženih ljudi, ki so dotlej nikoli videne stvari prvič pogledali skozi mikroskop. Posebej poudarja željo natančno narisati ta »Novi svet«, da bi ga videli tudi drugi, saj je svet mogoče močneje spoznati z gledanjem kot z branjem. Šele leče mikroskopa in teleskopa omogočajo v popolnosti videti veličino božjega stvarstva. Huygens kamero obskuro opisuje kot temno sobo, v katero se po žarkih sonca skozi eno samo luknjo, opremljeno z lečo ali pa tudi ne, projicirajo na glavo obrnjene podobe. Ob njih je slikarstvo mrtvo, saj te podobe ne le da verodostojno odslikavajo življenje, ampak so celo lepše od njega. Izum fotografskega aparata in filmske kamere je pozneje samo fiksiral v kamero obskuro projicirane podobe. Eno samo očesu ustrezno okroglo ogledovalno odprtino na vsaki ožji strani je imela v 17. stoletju tudi holandska *perspectifkas* (perspektivna škatla), v kateri je gledalec videl trodimenzionalno notranjost, ki je bila v resnici iluzionistično naslikana na stenah. Naslednji izum enookega aparata, ki tokrat ne sprejema žarkov, ampak jih oddaja, je bila laterna magica, predhodnica vseh vrst projektorjev. Constantijn Huygens je bil nad temi iznajdbami navdušen: s pomočjo leč je vsak smrtnik enak bogovom, saj vidi prej neznane stvaritve najmanjših in največjih razsežnosti, najbližjih in najoddaljenejših. Toda zaradi relativnosti njihovih velikosti se mu zastavlja vprašanje resničnega videnja in njegove vizualne reprezentacije, saj se ta lahko spremeni v popolno nasprotje resnice, prevara oko, tako kot vidi svet v kameri obskuri obrnjen na glavo (cf. Alpers, 1983, 1–25).

Monokularnost je Preglja vedno bolj privlačila, njegove figure so postajale enooki kiklopi (slika 10). Kot bi se v slikah spraševal, kako eno oko, samo po sebi organ, ki omogoča gledati podobe, vidi predstave, ki jih posname in projicira monokularna tehnična naprava.



Slika 10: Pregelj, *Fantastično omizje*, 1966, olje, platno, 176 x 150 cm.
Muzej savremene umetnosti, Beograd.

V tem času je doraščal njegov sin (rojen 1948), ki ga je imel oče za čudežnega otroka, saj je svoj prvi film posnel že z desetimi leti. Na sliki *Praznik v ateljeju*, 1965, vidimo desno v profilu očeta Marija, levo pa shematično naslikani značilni sinov orlovski profil, ki snema s filmsko kamero (alika 11). Nad prizorom so trije jaški za filmske projektorje, kakršne so imele takratne kinodvorane. Zgornji segment in spodnja delitev temno-svetlega ozadja po zlatem rezu pričata o tipični konstruktivistični »montažni« zasnovi slike, kar potrjuje tudi mesoreznica v sredi (Zgonik, 2007). Mesoreznica (oziroma stroj za mletje mesa) je bila za Eisensteina sinonim filmske montaže kot temelja filmske kreacije: »Moja dela so zmeraj usmerjena v 'mesoreznico' in ne v estetiko,« je zapisal ruski režiser (Eisenstein, 1981, 46, 316).



Slika 11. Pregelj, *Praznik v ateljeju*, 1965, olje, platno, 130,5 x 162 cm.
Moderna galerija, Ljubljana.

Preglja je vedno zanimalo razgaljeno, okrvavljeno baconovsko poškodovano telo; pred smrtjo je izjavil: »Telo mi razjedajo črvi, razpadam, saj sem že mrtev, možgani pa neustavljivo delujejo« (Pregelj, 1969, 21–27). Zato je lahko razumel Eisensteinovo trditev, da kamera posnema »meso življenja«, česar pa avtorski film ne sme reproducirati, ampak mora to »meso« razrezati, razkosati (Eisenstein, 1981, 46, 316). Tega leta je postala v Jugoslaviji zelo priljubljena knjiga s prvimi srbskimi prevodi Eisensteinove teorije, ki je bila zaradi prepovedi in neprevedenosti dotlej tudi drugod po svetu skoraj neznana.⁵ Marij Pregelj je tedaj iz različnih tiskanih medijev za skice in slike pogosto izrezoval posamezne elemente, jih kolažiral in prav po filmsko montiral (slika 12).

5 Za enega prvih prevodov in objav nasploh so poskrbeli beograjski cineasti, zbrani okoli Jugoslovanske kinoteke, predvsem Dušan Stojanović: Ajzenštajn (1964). V šestdesetih letih so v jugoslovanski kulturi, književnosti, filozofiji in na drugih ustvarjalnih področjih, najbolj pa v »novem jugoslovanskem filmu«, nastajala avantgardna dela z bolj ali manj močno razvidno ostjo, naperjeno proti tedanji politiki, ideologiji in oblastnikom. Ti so v začetku sedemdesetih let celotno situacijo zaostrili, ta dela pa razglasili za »črni val« in jih zvečine prepovedali. Marij Pregelj je moral dogajanje dobro poznati, saj se je vedno počutil kot jugoslovanski umetnik, bil je tudi predsednik Društva jugoslovanskih umetnikov in je bivšo državo velikokrat zastopal na najuglednejših razstavah v tujini, v drugih republikah pa so naročali njegova monumentalna dela v mozaiku ter odkupovali njegove slike in grafike. Pred smrtjo je polovico del zapustil Beograjskemu muzeju sodobne umetnosti.



Slika 12. Pregelj: *Olimpija*, 1966-1967, mešane tehnike (kolaž, tempera) na platnu, 76.5 x 149.5 cm.

Moderna galerija, Ljubljana.

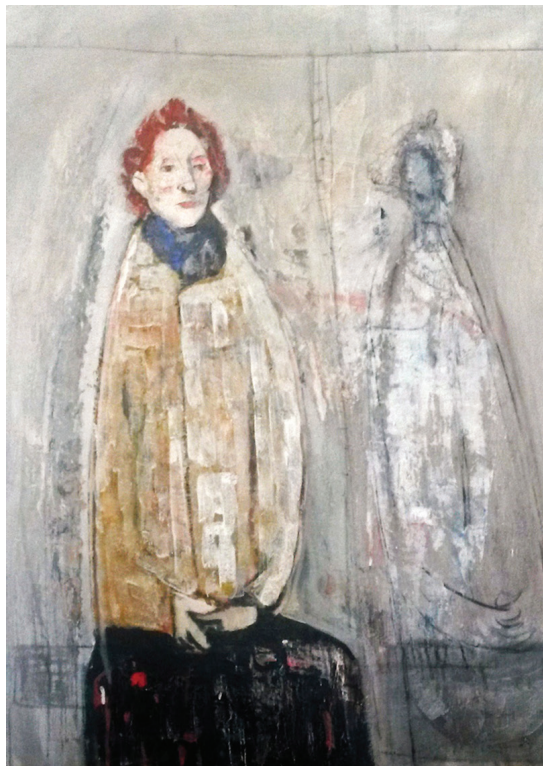
Leto pred smrtjo, 1966, se je vrnil k antičnemu mitu in naslikal *Navzikao* in *Jokastino posteljo*. V prvih treh mesecih leta 1967, ki so bili zadnji njegovega življenja, je kot nekakšno oporoko dokončal *Diptihon*, v katerem se spet pojavi mesoreznica, in svoje zadnje tri slike (slika 13).



Slika 13: Pregelj, *Diptihon*, 1967, mešane tehnike na platnu, 176 x 150cm (2x).

Muzej savremene umetnosti, Beograd.

Prvo platno je *Portret žene* s kovčkom v rokah; upodobljena je pred ogledalom (slika 14).



Slika 14: Pregelj, *Portret žene*, 1967, mešana tehnika na platnu, 100 x 81,5 cm.

Moderna galerija, Ljubljana.

Njen obraz je popolnoma prepoznaven in odlično karakteriziran, odsev pa jo kaže kot blede, napol zabrisano grozljivo spako, kot fantoma, ki je možu pripravil prtljago za zadnjo pot. Naslednje platno je *Portret sina Vaska*, v katerem se pogled sina, do lastne prezgodnje smrti pri 37 letih navdušenega cineasta, podaljšuje v kamero, ki bo spodrinila očetov čopič, oziroma kakor je zapisal sin: »V svoji predzadnji sliki je oče zarisal pojavno obliko moje usode« (Pregelj, 1969, 21–27) (slika 15).



Slika 15: Pregelj, *Portret sina Vaska*, 1967, mešana tehnika na platnu, 117 x 89 cm.
Moderna galerija, Ljubljana.

Vasko, ki je največjo kvaliteto Marijelih slik videl prav v režiranju, je po očetovi smrti postal zanesljiv razlagalec njegovega dela. O ilustracijah *Iliade* in *Odiseje* je zapisal, da so Pregljevi »ljudje očiščeni vseh heroičnih in etičnih vrednot apolinične podobe Grčije. So predstavniki najbolj surove resničnosti in živijo zunaj vsakega mitičnega ali mističnega duhovnega območja. Pesnitvi vidimo kot vizijo velikanske morije, tu srečujemo najtemnejša, človeka nevredna dejanja, povzdignjena na oder vseobče klavnice [...]. Vsa (Polifemova) energija duhovne moči je združena v njegovem očesu (slika 16).



Slika 16: Pregelj, *Polifem*, 1967, mešana tehnika, platno, 183 x 133 cm.
Moderna galerija, Ljubljana.

Njegova veličina je simbol moči posameznika, ki je prerasel okvire tipizirane množice in z močjo svojega edinega očesa kot prispodobe možganov razbira in dokončuje neko misel. Njegov lik je zgodovinsko zazrt v prihodnost, pri tem pa pozablja sedanost, kar ga končno pogubi. Dokaz je Pregljevo poslednje delo, kjer se umetnik isti s Polifemom in v obliki eshatološke sodbe človeštvu kaže vizijo strahovite kataklizme« (Pregelj, 1969, 21–27). K tragičnemu velikanu se je torej slikar vrnil, ko je pred odhodom na operacijo vedel za diagnozo raka. Slika je prikriti avtoportret, v katerem iz ranjenega očesa žarki kot curki krvi prodirajo v desni segment, proti stilizirani filmski kameri, medtem ko se v montažnem rezu spodaj stilizirane kamere spogledujejo s slepim »očesom« pralnega stroja – morda Pregljevo cinično ali ironično parafrazo Polifemovega očesa ali pa nove potrošniške pridobitve tistega časa.

Literatura

- Ajzenštajn, S. M., *Montaža atrakcija. Eseji o filmu* (prev. Vučičević, B. in drugi), Beograd 1964.
- Bihalji-Merin, O., *Marij Pregelj*, Maribor 1970.
- Eisenstein, S. M., *Montaža, ekstaza. Izbrani spisi* (ur. Vrdlovec, Z.; prev. Pečenko, P.), Ljubljana 1981.
- Kastelic, J.; Mikuž, J., *Homer, Iliada*, Ljubljana 1991.
- Mikuž, J., *Slovensko moderno slikarstvo in zahodna umetnost*, Ljubljana 1995.
- Mikuž, J., *Zrcaljena podoba. Ogledalo in zunanost polja*, Ljubljana, 1997.
- Pregelj, V., *Reminiscence, Sinteza* 15, 1969, str. 21–27.
- Zgonik, N., *Marij Pregelj. Risba v sliko*, Ljubljana, 1994.
- Zgonik, N., *Slikarjevi zvezki*, v: Denegri, J.; Zgonik, N., *Marij Pregelj. Slike/Paintings 1957–1967*, Koper 2007, str. 60–151.

Jure Mikuž

Preobrazba Polifemovega pogleda v slikarstvu Marija Preglja (1913–1967)

Ključne besede: Marij Pregelj, slovensko moderno slikarstvo, Polifem, ok(n)o

Marij Pregelj, eden najzanimivejših slovenskih slikarjev modernistov, je med leti 1949 in 1951 ilustriral Homerjeva speva *Iliado* in *Odisejo*. Njegove ilustracije so v času socrealistične estetike pomenile napoved ponovnega vključevanja slovenske umetnosti v svetovne okvire. Med ilustracijami je tudi postava kiklopa, ki požira Odisejeve tovariše. Podoba velikana z enim očesom je Preglja zaposlovala vse življenje: eno oko lahko slikar, ki je pri svojem poslu najbolj odvisen od pogleda, prikaže v profilu. In profili drugih ter lastnega obraza so Preglja zanimali vse življenje. Enooki niso bili samo ljudje, ampak tudi predmeti: rozeta katedrale, ki se je spremenila v človeško postavo, vrata pralnega stroja, odprtina mlinčka za meso, slepo ok(n)o itd. Motiva zadnjih dveh slik, ki ju je – že več kot leto prej sluteč nesmiselno smrt pri 54 letih – delal tik pred njo, morda celo ne dokončal, sta *Polifem* in *Portret sina Vaska*. V prvi kri iz iztaknjenega očesa brizga proti stilizirani filmski kameri, v drugi pa se pogled sina, navdušenega cineasta, podaljšuje v kamero, ki bo spodrinila očetov čopič.

Jure Mikuž

The Metamorphosis of Polyphemus's Gaze in Marij Pregelj's Painting (1913-1967)

Keywords: Marij Pregelj, modern Slovenian painting, Polyphemus, “windeye” [“ok(n)o”]

In 1949-1951 Marij Pregelj, one of the most interesting Slovenian modernist painters, illustrated his version of Homer's *Iliad* and *Odssey*. His illustrations were presented in the time of socialist realist aesthetics announce a reintegration of Slovenian art into the global (Western) context. Among the illustrations is the figure of Cyclops devouring Odysseus' comrades. The image of the one-eyed giant Polyphemus is one which concerned Pregelj all his life: the painter, whose vocation is most dependent on the gaze, can show one eye in profile. And the profiles of others' faces and of his own face interested Pregelj his whole life through. Not only people but also objects were one-eyed: the rosette of a cathedral, which changes into a human figure, a washing machine door, a meat grinder's orifice, a blind “windeye” or window, and so on. The themes of his final two paintings, which he, already more than a year before his boding senseless death at the age of 54, executed but did not complete, are *Polyphemus* and the *Portrait of His Son Vasko*. In the first, blood flows from the pricked-out eye towards a stylized camera, in the second, the gaze of the son, an enthusiastic filmmaker, extends to the camera that will displace the father's brush.